

La escritura rapsódica y la caída del sujeto

Raúl Antelo

(Universidade Federal de Santa Catarina)

Resumen

En el presente artículo se trabaja la conceptualización de la escritura rapsódica en el poema largo como empresa de desubjetivación. El poema largo o la poetización de la prosa darían lugar a fórmulas sonoras no sinfónicas, abiertas a diversos movimientos generadores de polifonía. El poema largo y la escritura rapsódica traducirían un fragmento de subjetividad pero, al mismo tiempo, señalarían el agotamiento mismo de la idea de sujeto, tendiente a la construcción de formas abiertas y espaciadas de comunidad. Junto a los aportes teóricos de Jankélévitch y Agamben, el artículo realiza este abordaje a partir de la literatura de Héctor A. Murena (como lector de su heterónimo Flavio Gómez), Haroldo de Campos y Mario de Andrade.

Palabras clave

Rapsodia – Sujeto – Haroldo de Campos – Héctor A. Murena – Mario de Andrade.

Abstract

This article pretends to achieve a conceptualization on rhapsodic writing in the long poem as an undertaking of desubjectification. The long poem or the prose poetry would lead to non-symphonic sound, opening to different types of movements that tend to produce polyphony. The long rhapsodic poem would translate a fragment of subjectivity but, at the same time, would discharge the idea of subject itself, creating new forms of community. Along with the theoretical contributions of Jankélévitch and Agamben, the article makes this approach in the literature of Hector A. Murena (as a reader of his heteronym Flavio Gómez), Haroldo de Campos and Mario de Andrade.

Key words

Rhapsody – Subject - Haroldo de Campos – Héctor A. Murena – Mario de Andrade.

La actividad creativa y el creador mismo no pueden quedar exentos del proceso de enajenación. La emergencia en primer plano del proceso creativo en la poesía moderna y su imponerse como valor autónomo independientemente de la obra producida (Valéry: 'pourquoi ne concevrait-on pas la production d'une oeuvre d'art comme une oeuvre d'art elle-même?') es ante todo una tentativa de cosificar lo no-cosificable. [...] Benn observa justamente, en su ensayo sobre *Problemas del lirismo* (1951), que todos los poetas modernos, desde Poe a Mallarmé y hasta Valéry y Pound, parecen tener por el proceso de la creación el mismo interés que tienen por la obra misma. Una preocupación análoga se observa en uno de los maestros de la nueva poesía norteamericana, William Carlos Williams (cuyo *Patterson* es quizá, con *The age of anxiety* de Auden, la más lograda tentativa de poema largo en la poesía contemporánea): 'The writing is nothing, the being / in a position to write... is nine tenths / of the difficulty'. Es interesante observar que la cosificación del proceso creativo nace precisamente del rechazo de la cosificación implícita en toda obra de arte.

Agamben, Giorgio - *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*.¹

Partiré de la tesis de que el así llamado *poema largo* traduce una escritura rapsódica que no es sino una ardua empresa de desobjetivación. Roger Caillois, en su lectura de St. John Perse, decía que el gran problema del siglo XX, no sólo para los poetas sino también para los historiadores del arte, como André Malraux (Didi-Huberman 2013), consistía en decidir qué hacer ante la cornucopia de la globalización.

Les plus pressés se hâtent d'ajouter à la liste une tentative aberrante, infiniment périphérique. Ils se livrent à des surenchères d'originalité ou de bizarrerie, que rien ne peut borner. Ils courent découvrir aux confins des terres habitables un autre de ces Kamtchatkas littéraires où Sainte-Beuve déjà ne louait pas sans réserve Baudelaire d'avoir construit sa folie. Telle est la décision commune, et comme a beau mentir qui vient ou qui prétend venir de loin, la solution facile. C'est dans les capitales pourtant, et non dans les marches, que s'élabore la grande politique. De même, il n'est pas bon, si l'on tient à rester au centre des choses, de fuir les métropoles de l'âme et d'aller s'égarer, par principe, dans ses régions inexplorées ou dans ses oubliettes. On n'en rapporte jamais que ces curiosités qui encombre les boutiques des ports: poissons-coffres, pierres d'aimant et graines animées, bric-à-brac qui provoque la rêverie, mais la vie n'en continue pas moins de couler avec ses

¹ "L'attività creativa e il creatore stesso non possono essere risparmiati dal processo di alienazione. L'emergenza in primo piano del processo creativo nella poesia moderna e il suo imporsi come valore autonomo indipendentemente dall'opera prodotta (Valéry: «pourquoi ne concevrait-on pas la production d'une oeuvre d'art comme une oeuvre d'art elle-même?») è innanzi tutto un tentativo di reificare il non-reificabile. (...) Benn osserva giustamente, nel suo saggio sui *Problemi del lirismo* (1951), che tutti i poeti moderni, da Poe a Mallarmé fino a Valéry e a Pound, sembrano portare al processo della creazione lo stesso interesse che essi portano all'opera stessa. Una preoccupazione analoga si nota in uno dei maestri della nuova poesia americana, William Carlos Williams (il cui *Patterson* è, forse, con *The Age of Anxiety* di Auden, il più riuscito tentativo di poema lungo nella poesia contemporanea): «The writing is nothing, the being | in a position to write... is nine tenths | of the difficulty». È interessante osservare che la reificazione del processo creativo nasce proprio dal rifiuto della reificazione implicita in ogni opera d'arte". Agamben (1977: 59 y 63). Ver también, del mismo Agamben, "Che cos'è l'atto di creazione" in *Il fuoco e il racconto*. Roma, Nottetempo, 2014, p. 39-60.

détresses, ses biens, les choix qu'elle impose, absolument comme si ces épaves accessoires étaient à jamais demeurées dans leurs antipodes. On reconnaît là le désarroi surréaliste (Caillois 1972 : 200-201).

Pero el poema enciclopédico, que es como un sueño (y no olvidemos que, para la psicología del siglo XIX, el sueño era una rapsodia de imágenes) no llega a endosar la distribución del capital simbólico, que reafirma prácticas culturales subalternas o teorías metropolitanas postcoloniales, aunque algunos de esos poemas se hayan escrito, de hecho, en esa encrucijada. Una escritura híbrida como la rapsódica debe sin embargo mantener dos ritmos: abdicar de aspiraciones conclusivas (es su momento crítico), pero debe también profundizar sus vínculos con la historia (su elemento paranoico), si pretende desvincularse de ella y devenir el lenguaje posthistórico. Desde ese punto de vista, su diferencia específica, en cuanto poema, es un límite muy tenue, una razón última que es, asimismo, un enigma. Estamos en verdad ante una razón penúltima, una ficción, un volumen de lenguaje que nombra al sujeto en su lugar, aunque no lo signifique por completo. Ese nombre, "il designe le sujet de l'énonciation mais (qu') il ne le signifie pas" (Lacan 1966: 800).

Como sabemos desde Vladimir Jankélévitch, el principio rapsódico de composición se opone al principio sinfónico, en la misma proporción en que el drama romántico mina el universo racional de la tragedia clásica. Rompe el espacio homogéneo de la retórica aristotélica, de la geometría euclidiana o de la física de Newton. Contra el *homo symphonicus*, legislador de la concertante forma-sonata y calígrafo de conservatorio, se insurge entonces el escritor rapsódico, de tal suerte que su escritura ya no se sitúa ni temporal ni espacialmente en lo propio o específico, sino que se piensa a sí misma como rescate de otras tradiciones, ajenas al propio espacio y anteriores al propio tiempo. Es decir, una traducción. Pero sería un error ver a la rapsodia sólo como la afirmación pintoresca de lo popular-nacionalista; ella es, además, la liberación de fuerzas libertarias y dionisiacas contenidas por las reglas idealistas de lo bello. Una obra de imaginación como la Fantasía, el Capricho, el Preludio, la Balada, el Impromptu y el mismo Scherzo no son sino variaciones de ese esfuerzo antiacadémico diseminado desde el siglo XIX que, al romper con la forma-sonata, abandona el tema y las mismas sonatas devienen pues rapsódicas, auténticos cuadros de una exposición.

La rhapsodie, rompant avec la forme-sonate, abandonne le "thème" artificiel pour la spontanéité brute du "chant". Les sonates elles-mêmes deviennent des rhapsodies, comme en témoigne la longue effusion monodique qui sert de sujet initial à la *Sonate en Si bémol mineur* de Balakirev, et qui semble dérouler déjà ses volutes dans les steppes de l'Asie centrale. Les thèmes, θέματα, simples positions ou prétextes mélodiques proposés en vue d'une

combinatoire logistique, les thèmes sont des cellules élémentaires: plus ils sont maniables, indifférents, dociles à toutes les manipulations artisanales, mieux ils se prêtent au vaste travail de rhétorique, de prolifération et d'amplication oratoire que les praticiens nomment développement; un thème est fait pour être renversé, dédoublé, raccourci, altéré dans son rythme, sa tonalité, son mode et sa structure, accéléré ou ralenti; souvent il s'analyse en figures fragmentaires pour les besoins purement graphiques du contrepoint. Le thème est une formule mélodique, une ellipse, un schème simple et abstrait choisi en fonction des commodités de la polyphonie. Et au contraire, le chant rhapsodique, il vient comme il vient, c'est-à-dire tel qu'il est, toujours à l'état complet, et il se suffit chaque fois à lui-même; ce n'est pas un "motif", c'est une cantilène organiquement structurée. Ici pas de trucs ni de secrets de fabrication: le mandarinisme et le byzantinisme cèdent à une sagesse aussi profonde que naïve, à une gnose infuse qui est aussi bien docte nescience, qui est toute inspiration (Jankélévitch 1955 : 24).

Saúl Yurkievich (1984) ya señaló oportunamente que no hay, en la literatura latinoamericana del siglo XX, ninguna prosa experimental del porte de *Macunaíma*. Podríamos ir más allá y decir que quizás la mejor poética de Mário de Andrade se encuentre precisamente allí donde, como quería Valéry, *la production d ' une oeuvre d ' art es vista comme une oeuvre d ' art elle-même*. A título ilustrativo, recordemos que, en el capítulo cuatro, *Macunaíma* oye una versión del origen del mundo de la voz de una cascada, una linfa, amenazada por Boiúna-Luna, un ser bifronte (esa amenaza del lobizón de la que habla Silviano Santiago) que obedece tanto a lo alto como a lo bajo, porque a veces es una serpiente negra y a veces la misma luna:

E a cascata contou o que tinha sucedido pra ela.

— Não vê que chamo Naipi e sou filha do tuxaua Mexô-Mexoitiqui nome que na minha fala quer dizer Engatinha-Engatinha. Eu era uma boniteza de cunhatã e todos os tuxauas vizinhos desejavam dormir na minha rede e provar meu corpo mais molengo que embirossu. Porém quando algum vinha eu dava dentadas e pontapés por amor de experimentar a força dele. E todos não agüentavam e partiam sorumbáticos.

Minha tribo era escrava da boiúna Capei que morava num covão em companhia das saúvas. Sempre no tempo em que os ipês de beira-rio se amarelavam de flores a boiúna vinha na taba escolher a cunhã virgem que ia dormir com ela na socava cheia de esqueletos.

Quando meu corpo chorou sangue pedindo força de homem pra servir, a suinara cantou manhãzinha nas jarras de meu tejupá, veio Capei e me escolheu. Os ipês de beira-rio relampeavam de amarelo e todas as flores caíram nos ombros soluçando do moço Titçatê guerreiro de meu pai. A tristura talqualmente correição de sacassaia viera na taba e devorara até o silêncio (Andrade 1996: 29-30).²

² En la traducción de Héctor Olea:

"Y la caída con palabras de agua contó lo que sucedió:

—No ve que me llamo Naipi y soy hija del curaca Mecho-Mechoitiqui, nombre que en mi habla quiere decir Gatea-que-Gatea. Yo era una bonitura de cuñatai y todos los caciques vecinos deseaban dormir en mi hamaca y probar mi cuerpo más blanducho que palo-borracho. Pero cuando alguno

Como vemos, la prosa experimental brasileña obedece a ese mismo movimiento rapsódico de elípticas fórmulas sonoras, pero abstractas, que generan la polifonía (Filloy 1982). Cuando Mário de Andrade publica *Macunaíma* (1928) sabe no estar escribiendo una novela (*romance*) al uso, aunque hesitará en la categorización, *fantasia*, *antologia do folclore nacional*, *livro*, hasta llegar a la formulación que más lo satisface, *Scherzo*. Y, finalmente, rapsodia. Como explica Jankélévitch: "La Rhapsodie suit donc un ordre cumulatif et torrentiel qui s'apparente bien moins au logos rectiligne et oratoire du raisonnement qu'à la mystique ébriété du Cantique des Cantiques" (1955: 25).³

Ahora bien, Naipi, representación alegórica caingangue de la catarata de Iguazú, límite ante la alteridad del sonido extranjero, es la propia escritura rapsódica, que en su construcción obedece a un orden acumulativo y a menudo torrencial, mucho menos filiado a la lógica rectilínea de la razón, incluso la razón de Estado, que al estado de transporte del *Cántico de los cánticos*, esa *noche oscura* de la sensibilidad oriental, en que Occidente sublimó un acercamiento místico al poder. Pues, veinte años más tarde, en enero de 1944, el otro gran creador del modernismo brasileño, Oswald de Andrade, publicaría una *plaque*, ilustrada por Lasar Segall, *Cântico dos cânticos para flauta e violão*, en que con la excusa de sus bodas finales, cerrando así un ciclo donjuanesco de juventud, Oswald marca también una fuerte inflexión poética, pautada por sus búsquedas de lo místico y lo sagrado, que no anulan sin embargo su vieja militancia marxista. Dos años más tarde, saldría el último libro de Oswald, *O escaravelho de ouro*, dedicado a su hija, Antonieta Marília, que cifra, en la figura totémica del escarabajo, animal que con su denso hermetismo nos remonta a los misterios egipcios, una respuesta a los enigmas del tiempo presente, que se encuentran, sin embargo, en una cierta atemporalidad. Oswald comprende allí que a lo actual se lo capta cabalmente cuando se lo percibe, en su totalidad,

venía le daba de mordiscos y puntapiés por el amor de poner a prueba la fuerza suya. Y como ninguno aguantaba partían compungidos.

"Mi tribu era esclava de la Boiuna Capei que habitaba una covacha en compañía de las tambochas. Siempre de los siempres, por el tiempo en que los lapachos de la orilla del río se amarillaban de flores, la Boiuna venía al chocerío a escoger a la mi-tacuna-mi virgen que se iría a dormir con ella en el socavón lleno de esqueletos.

"Cuando mi cuerpo lloró sangre pidiendo fuerza de hombre para servir, la titiriji cantó de mañanita sobre los marfiles-vegetales de mi choza y vino Capei y me escogió. Los lapachos de la orilla del río llameaban de amarillo y todas las flores cayeron en los hombros sollozantes del joven Titzate, guerrero de mi padre. La tristumbre, ora sí que como una marabunta de hormigas-cabezonas, vino al mocambo y devoró hasta el silencio" (Andrade1979:15).

³ "Les colères d'Ézéchiél, la transe prophétique d'Isaïe, mais surtout l'état inspiré des Psaumes revivent en Liszt comme ils revivent en Lamartine, Victor Hugo et Lamennais. L'ivresse psalmique, si elle est encore timide dans le *Psaume* un peu compassé de l'église à Genève, déborde impétueusement dans les *Psaumes* 18, 23, 116, 137 et surtout dans le sublime *Psaume* 13. L'ivresse psalmique est l'état naturel du rhapsode". (Jankélévitch 1955: 25).

desde la perspectiva de lo pretérito y con la distancia del anacronismo, cada uno viviendo su fe, pero sin verse obligado a proclamarla a los cuatro vientos.

Algo más tarde, en 1972, el escritor argentino Héctor Álvarez Murena,⁴ en la figura de un editor y escoliasta, divulga un peculiar poema largo, *Un bárbaro entre la belleza*, conjunto de piezas heterogéneas intercaladas con comentarios críticos propios y apuntes biográficos de su autor, un desconocido, Flavio Gómez, al que sólo accedemos por sus iniciales, F.G., cuyos textos Murena habría recibido póstumamente, y que configuran un ejemplo extremadamente elocuente, cuasi agónico, de escritura rapsódica. En una de las piezas, tras cuestionarse "¿Qué es este mundo que el hombre conoce? ¿Cómo/es posible que el hombre/ tal como es pueda conocer?", ante el animal sin tiempo que lo contempla, F.G. escribe:

Y a mis pies el *alurnus bipunctatus*.
Armadura solar fundida con oro,
con sangre y en los élitros dos círculos
negros señalando su casta hipnótica,
ascendía la empinada ladera del cráter,
empujaba el universo de su esfera.
Milenios de acero en aquellas patas
temblaban bajo el peso,
silenciosamente gemían,
hasta que por el planeta
eran vencidas. Yo lo vi
siete veces volver a lo hondo,
ascender lentamente, desplomarse
siete veces lo vi. Pero al cabo
su agonía venció y rodó la esfera
por la tierra plana. ¡Alurnus bipunctatus!

Aquel que tiene fe no cree en nada.

(Murena en Gómez 1972: 37-38)

⁴ Sobre el autor, consultar: "Murena, el anacrónico", de Juan Liscano (in *Descripciones*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1983); "Murena, la palabra injusta", de Hugo Savino (in *El innombrable*, n°1, Buenos Aires 1985); "H.A. Murena", de Héctor Schmucler (*La Caja*, n° 10, Buenos Aires 1994); "Relámpago de la duración", de David Lagmanovich, en *Revista Iberoamericana*, n°56, Pittsburgh, 1963, luego incluido en *Discursos poéticos*. Universidad Nacional de Tucumán, 1998; "Murena un crítico en soledad", de Américo Cristófalo (en *Historia crítica de la literatura argentina* de Noé Jitrik. Vol 10: "La irrupción de la crítica". Buenos Aires, Emecé, 1999); "El intelectual ultranihilista: H.A. Murena antisociólogo", de Leonora Djament (en *Historia crítica de la sociología argentina*, editor Horacio González. Buenos Aires, Colihue, 1999; "Murena en busca de una dialéctica trascendental", de Silvio Mattoni (en *Confinés*, n°7, Buenos Aires, 1999); "El silencio imposición-incomunicación con el nuevo mundo en la perspectiva mítica de H.A. Murena", de Leonor Arias Saravia (en *La Argentina en clave de metáfora*, Buenos Aires, Corregidor, 2000); *Visiones de Babel*, una antología preparada y prologada por Guillermo Piro (México, Fondo de Cultura Económica, 2002) y "El arte y el lugar", de Silvio Mattoni, prefacio a *La metáfora y lo sagrado* (Buenos Aires, Cuenco de plata, 2011). Sus poemas fueron recopilados también en *El jabalí*, revista ilustrada de poesía, n° 10, Buenos Aires, 1999 y en *Diario de Poesía*, n° 60, Buenos Aires, enero de 2002.

En el comentario intercalado, Murena define al poema como la rapsodia de la rapsodia: "este es el poema del que más versiones encontré en el paquete de papel madera". Y a partir de esta constatación, el simulado filólogo lanza hipótesis sobre la biografía de su heterónimo:

Tardó años en llegar a la expresión para él satisfactoria. Me lo mostró, en vida. Había visto realmente el escarabajo en el Brasil. Por motivos complejos, los colores del insecto, ecos que provocó en su particular estado de ánimo, lo fascinó. Quiso retratarlo. Sólo conocía, tenía, la última frase, que permanece - con variantes- en esta versión. Casi ignoraba hacia qué tendía la figura del poema, uno de los más autónomos que se le hubiesen presentado; aproximadamente una imagen del mundo animal que se trascendía a sí misma para catalizar con su emanación algo del mundo humano.

Empezó atacando en forma directa la pintura del insecto. El camino no tardó en revelársele como imposible. El resultado era opaco, una invisible mutilación, mudo. Sin embargo, F. G. buscaba sólo la metáfora que debía brotar de la asociación súbita -por la detención que marca el blanco- entre la última frase y la descripción más realista, más despojada posible del insecto. Pasó el tiempo antes de que descubriera que, así como quería valerse del escarabajo para iluminar una zona humana, necesitaba, a fin de representar con fidelidad al escarabajo, lo observado, incluir en el cuadro de modo inevitable al observador, al hombre. "Lección: el estilo debe ser siempre indirecto, lo uno no se da por sí, sino por lo otro": del cuaderno de tapas negras.

Murena intercala un comentario en prosa, como una "Prose (pour des Esseintes)", que indica un acto de vuelco y reversión, ya que la prosa es una asimilación, cuando no una rectificación, del *versus*. Eso que avanza recto (en latín, *prorsus*) neutraliza la contorsión barroca, la espiral cifrada del poema; pero al ser la inversión del habla arrevesada de la poesía hermética, la prosa termina siendo el principio mismo del verso: el centro de lo poético. A partir de esa lección, Murena concluye que el poeta no puede sino presentarse en estado de perplejidad.

Interroga los fenómenos naturales como augurios respecto a él. Pero de ese modo la vacilación se torna más intensa, cae en el temor a los extravíos de la subjetividad, de la fantasía mala. No por azar aparece en seguida una cita angustiosa que preludia el desarrollo de la *Crítica de la razón pura*, de Kant, un tratado fundamental de la gnoseología. Para mi ver esto puede leerse en dos sentidos: en lo que hace a la capacidad cognoscitiva del hombre en general - que en el poema acentúa la bruma en que se desarrolla la vida humana- y en lo que hace a la dificultad, la duda, que perturban al autor en su intento de pintar con fidelidad al escarabajo, o sea a los riesgos y flaquezas de su propia capacidad poética. (Murena en Gómez 1972: 39-40)

Murena había traducido cinco años antes algunos ensayos de Walter Benjamin ⁵ y en ellos comprendido que el ser espiritual se comunica en y no a través de la lengua, por lo tanto, la lengua se comunica a sí misma en la inconmensurable y específica inmensidad del lenguaje.

¿Comunica el hombre su ser espiritual mediante los nombres que da a las cosas? ¿O más bien en tales nombres? En la paradoja de esta pregunta está ya su respuesta. Quien considera que el hombre comunica su ser espiritual a través de los nombres no puede sostener que es su ser espiritual lo que comunica, porque ello no acontece a través de los nombres de cosas, a través de las palabras con las que las cosas son designadas. Sólo puede sostener que el hombre comunica un objeto a otros hombres, porque ello ocurre mediante la palabra con la cual designo una cosa. Esta concepción es la concepción burguesa de la lengua, cuya vacua inconsistencia resultará en seguida más clara. Tal teoría dice que el medio de la comunicación es la palabra, que su objeto es la cosa y que su destinatario es un hombre. Mientras que la otra teoría no distingue ningún medio, ningún objeto, ningún destinatario de la comunicación. Dice: en el nombre el ser espiritual del hombre se comunica con Dios. (Benjamin 1967: 92)

El escolio de Murena, comentando al poeta F.G., es apenas una variación de Benjamin, en que ni siquiera falta la alusión al aura del nombre.

¿Qué queda? Un *nombre*. Un cielo y un nombre, que es el único punto de apoyo, resistencia. Se trata de una alusión a la creencia egipcia clásica respecto al "poder de las palabras". Simbolizado por un pictograma que muestra una boca sobre una superficie de agua, el poder de las palabras a la vez moldea y constituye la pasiva materia original. Cada criatura es gracias a su nombre, *es* su nombre. El nombre resulta así el punto de mayor fortaleza y mayor vulnerabilidad de la criatura. Pero en este caso, un matiz de importancia: el nombre apunta al ser del hombre como nombrador, el que crea nombrando, *imitatio Dei*, la existencia del hombre como poeta -bueno o malo- que todo hombre es.

Otro dato me impulsó a atender la interpretación precedente. Si la referencia al poder de la palabra tiene una connotación egipcia, el escarabajo es en la tradición egipcia un tótem principal, constante: emblema de inmortalidad. No quiero desviar la lectura de la dirección -en cuanto a este poema- en primera instancia naturalista que pretendía F. G. Tuve incluso ocasión de ver después en un tratado una foto en colores de un *alurnus bipunctatus*: me sorprendió la cuidadosa minuciosidad con que había descripto esa deslumbrante caparazón amarilla y morada con dos puntos negros (*bipunctatus*). Sin

⁵ La edición de los *Escritos escogidos* publicada por *Sur* incluía "Sobre algunos temas en Baudelaire", "Tesis de la filosofía de la historia", "Franz Kafka", "Potemkin", "Un retrato de infancia", "El hombrecito jorobado", "Sancho Panza", "La tarea del traductor", "Sobre la facultad mimética", "Para una crítica de la violencia" y "Destino y carácter".

embargo, descuidar el resplandor simbólico del escarabajo sería menospreciar una de las varias lenguas que F. G. buscaba que sus poemas hablasen, aunque sólo fuera para unos pocos. Hay que recibir el poema en su figura concreta, pero sin dejar de lado el aura de tal figura: el escarabajo, a más de emblematizar la inmortalidad, representa lo que devora lo transitorio para contribuir a la regeneración moral y, como animal benéfico, que tiene por enemigo al malévolo escorpión, forma parte de una pareja de opuestos en la que él es el sacrificio que permite la sublimación de la materia grosera (ver "Rayo de la noche").

A continuación, Murena se detiene en la segunda estrofa del poema de F. G., cuyo ámbito es por completo distinto.

No hay aquí vacilación, bruma, parálisis. Hay obstáculo, elemento adverso. Pero contra él se lucha con desnudo, sin detención. Se trata en principio de un animal al que no le fue ofrecido el ambiguo don del intelecto. Que se vio exento de la tentación de elevarse, desencadenarse del orden de lo creado. Fuera del tiempo, le es dado vivir sin desperdicio cada uno de sus instantes de presente, cumple, hace arder su vida en el preciso fuego indicado. Así puede vérselo también como el afán de *inmortalidad* que a través del propio *sacrificio* opera una *regeneración* con la que alcanza su meta. Hay júbilo en la exclamación que saluda el triunfo: el pequeño *alurnus bipunctatus*, en un agujero del suelo, es testimonio ante el universo de que la puerta buena puede ser abierta.

La última frase advierte de manera implícita que sería erróneo considerar el poema como cuadro de una antinomia entre razón e instinto, en la que éste se adjudicaría en alguna medida el mejor papel. Lo logra descartando tal planteo -que podría parecer insinuarse en el poema-, colocándose de hecho en una zona allende aquél. Si el escarabajo triunfa en el empleo de su don, el hombre tiene también un camino para lograrlo. Camino en el que no hay litigio entre razón e instinto, ni con la razón o con el instinto: la fe. La última frase se limita a un aserto sobre la situación de quien tiene fe. En una de las variantes dice: "Aquel que tiene fe no necesita creer en nada". Se trata entonces no de una afirmación negativa, de descreimiento. Es, por el contrario, un estado superior de creencia, en el que no resulta necesario creer. F. G. me habló de este verso. "Sumergido en un poema, en un amor, arreglando una silla: poema, amor, silla, desaparecen. Uno es ellos y nadie. Puertas de Paraíso por las que se llega a Dios, cuando estamos en Dios, no necesitamos creer en Él". (Recuerdo que aquel día habló en forma incidental de las iglesias: "Pavorosos monumentos a la falta de fe. Ejércitos de muletas que peroran eternamente sobre caminar." F. G. no había sido bautizado por su madre, que tenía "una querella" con Dios. A los 10 años lo había hecho él, por propia determinación, por gran deseo. Hasta los 15 fue "casi un fanático". Entonces rompió. Nunca se alejó demasiado del creer, nunca volvió a la iglesia.) La fe, el estado que describe el último verso, sería así la

capacidad de vivir extáticamente los instantes de la vida, cualquiera fuese el objeto que permite llegar al éxtasis. Dice el cuaderno de tapas negras: "Receta del judaísmo para evitar la *cura*, el miedo, que haciéndonos preocupar por el futuro y el pasado, destruye cada uno de nuestros presentes: no olvidar jamás que cada segundo puede ser la puerta por la que entrará el Mesías, sumergirnos en él".

La última frase es neutra, objetiva. Cobra el sentido íntimo que tenía para el autor si la comparamos con otra anotación del cuaderno: "Falta de fe: no uno en mí, la traición de los diez mil caballos negros desbocados" (Murena en Gómez 1972: 40-42).

En ese clima de redención mesiánica, hibridada con agnosticismo, donde, amén del eco oswaldiano sentimos la presencia tanto de Benjamin como de Bataille, "Descripción de un escarabajo visto en Brasil" es una pieza que se correlaciona con la que Murena copia antes de ella y a continuación de "Impromptu". Es igualmente terminal y se llama "La agonía de Chuang Tse". La transcribo:

Libros leídos casi siempre
sólo hasta la mitad, menos
cada año, ceremonias
suprimidas, el paso
que no se dio,
amarillentas hojas,
ancestral manzana.

Llanto sin lágrimas,
de ese que al escurrirse
hasta la sangre
engendra
grises visiones,
interrogantes, melancolía,
el poema
inacabable de la vida
que en un cajón polvoriento
late guardado.

Mientras
mareas de cabezas
a la hora del crepúsculo
por las avenidas
a la deriva descienden
en búsqueda
de sus doradas drogas,
melodías de cobras,
himnos de chacales.

No murió quien calla.
Todavía está vivo
aquel que no responde
a las voces de la nada.

"Las grandes verdades no se adueñan del corazón de las muchedumbres. Y ahora que el mundo entero se halla en el error, yo, aunque conozco el camino, ¿cómo los guiaré? Si sé que no puedo lograrlo y sin embargo me esfuerzo por lograrlo, me convertiré en otra fuente de error. Más vale entonces desistir y dejar de luchar. Pero si yo no lucho, ¿quién luchará?" (Murena en Gómez 1972: 31-32). Cómo tiembla el alma de aquel que en la caverna está solo y ve y no habla.

Murena, lector de F.G., abre su comentario con una ponderación sobre la irreductible singularidad e incluso la imposibilidad del yo, que bien podríamos imaginar en sintonía con el deseo de Bernardo Soares, escribir un libro de desasosiego con la sensibilidad de Mallarmé, pero en el estilo del padre Vieira. Dice Murena:

Chuang tse debería escribirse *Chuang tse*, pues se trata en realidad de un *corpus* de 33 libros debidos a autores varios, más que de la obra de un hombre de existencia histórica probada. Sólo se sabe de un funcionario menor de ese nombre en la corte de Chi yuan. Los 6 primeros libros corresponden a los comienzos del siglo III a. de C., serían el núcleo originario, los otros se añadieron después. Forman sin embargo una unidad. Junto con el *Tao te king*, del por igual legendario Lao tse, *Chuang tse* es uno de los evangelios mayores del taoísmo. Como en el jaidismo judío, como en los evangelios cristianos, como en el sufismo islámico, el estilo expositivo es la parábola, anécdotas, diálogos ("La parábola, la narración. Parecerían poder expresar aquello que escapa a la más minuciosa exposición racional directa: señalan la impotencia de la palabra para 'decir' nada y muestran su capacidad para 'cercar' un todo donde cada cual halla lo que debe": F. G.)

Surge de esas escrituras un "Chuang tse" de vivacidad espiritual en extremo provocativa, hace pensar en un Sócrates que hubiera elegido la defensa del quietismo. Quietista es la esencia del taoísmo, rechazo del mundo externo, viaje a través de las sucesivas napas de la conciencia hasta llegar a la Pura Conciencia, donde ya no se perciben cosas sino aquello que percibe. El quietismo -indio, chino, cristiano, universal- persigue el más absoluto de los poderes, lo ultramundano intrahumano, que gobierna todo lo mundano. "El Tao nunca actúa. Sin embargo todas las cosas son hechas por él", Lao tse. "Sin trabajo sujetarás las gentes y te servirán las cosas, si te olvidares de ellas y de ti mismo", San Juan de la Cruz.

Chuang tse libra una dramática batalla espiritual por el taoísmo contra la peligrosa superficialidad de los logicistas, contra la asfixiante moralidad de los confucianos. Hui tse lo acusa de que sus enseñanzas son inútiles. Chuang tse dijo: "Sólo se puede hablar del valor de lo útil a aquellos que ya conocen el valor de lo inútil. Esta tierra sobre la que marchamos es de vasta extensión, pero para caminar un hombre no usa de ella más que el

espacio que cubren las plantas de sus pies. Supongamos, sin embargo, que se cortara la tierra alrededor de sus pies hasta el reino de los muertos. Ese espacio en que se apoyan sus plantas ¿le sería de alguna utilidad para caminar?" "De ninguna", dijo Hui tse. "Entonces -concluyó Chuang tse- la utilidad de lo inútil es evidente."

Las dos primeras estrofas presentan a una criatura que se retira del mundo, se interna en "la noche oscura". Fin del otoño, lazos que se cortan, renuncia al poema que es la vida tal como se la ha vivido hasta entonces. Del cuaderno de tapas negras: "Tratado de la inercia. Meses sin escribir, tres semanas sin ver a nadie próximo, una semana sin afeitarme. Cada hábito activo que se deja caer provoca la caída del siguiente. Angustia y esperanza". Se cumple aquí el comienzo del retroceso afirmado en "Impromptu". Vuelve a aparecer el tema de la degradación del hombre. El hombre como multitud, manada, piara. "Nuestro extravío: llegar a considerar al avestruz como símbolo de cobardía. Días y días en que al salir a la calle comprendo que no debo levantar la mirada del suelo. Nos alimentamos de lo que vemos, caras descompuestas. En la antigüedad el avestruz era símbolo del espíritu, que sabe que ciertos riesgos no deben ser desafiados". Mundo contemporáneo, de los *divertissements* abyectos, asolado por el estridor traicionero de la técnica y la política, lo pretendidamente útil. Sin embargo, poner el discurso en boca de un hombre de hace 23 siglos introduce una corrección en la perspectiva: una época, todas las épocas, no somos excepción, el espíritu está siempre en retirada. Aunque una retirada en la que hace pie firme: entre el vociferar de los poseídos por la nada nulificante, quien es testimonio de silencio atestigua verdadera vida.

El último fragmento reserva una novedad estilística. Trozo en prosa, al servir como remate de un poema, cumple una doble función. Por un lado, aleja a la prosa de su esencia, la torna extraña a sí, la estetiza, la hace ascender hacia lo poético. Por otro, infunde al poema su índole discursiva y concreta, segundo marco que presta a la tela un nuevo eco.

El fragmento corresponde al libro 28 de *Chuang tse*. Es el drama de la salvación personal mientras el prójimo naufraga. Tal actitud, vacilación del taoísmo respecto a su propia enseñanza, constituye la esencia de la rama hinayánica del budismo: una vez que el aspirante alcanza la budeidad y está en condiciones de entrar al Nirvana para liberarse de la rueda kármica de las reencarnaciones, renuncia a ello a fin de tender una caritativa mano a las criaturas irredentas. Aquí la alternativa queda planteada sin solución, como un latido que es la existencia misma del poema (Murena en Gómez 1972: 33-35).

En pocas palabras, Murena nos plantea en su comentario el arduo encuentro entre poesía y pensamiento, poesía y negatividad, una de las cuestiones más relevantes que

atravesan, por ejemplo, la obra de Giorgio Agamben.⁶ Quien mejor llevó adelante, en la poesía brasileña, esa misma alternativa sin solución es Haroldo de Campos (1929-2003). Ya en 1960 había traducido, junto a su hermano Augusto y a Décio Pignatari, los *Cantos* de Ezra Pound (fallido traductor al inglés de Huidobro). No ignoraba a Benjamin Fondane, que odiaba el vacío pero lo oía sonar en su poema, *Ulises*, escrito, como la prosa experimental de Oswald, en la travesía transatlántica del Mendoza, en julio de 1929. Como *Muerte sin fin* (1938) de José Gorostiza, como *En la masmédula* (1954) de Oliverio Girondo, como *Piedra de Sol* (1956) de Octavio Paz, o incluso *Die Verneinnug* (1977) de Osvaldo Lamborghini, pero radicalizando los procedimientos de Mário de Andrade, en *Meditação sobre o Tietê* (1945), de Murilo Mendes, en *Janela do caos* (1947), poema inmediatamente (1949) editado en París con seis grabados de Picabia, de "A máquina do mundo" (1951) de Carlos Drummond de Andrade o incluso de *Invenção de Orfeu* (1952) de Jorge de Lima, Haroldo de Campos compone *Galáxias*, entre 1963 y 1976. Algunos fragmentos (13) salieron en el cuarto número de *Invenção*, en 1964, y otros (12) en el quinto número (1966) de esa misma revista; otros en cambio se divulgaron en publicaciones marginales como *navilouca*, *pólem*, *flor do mal*, *código* o *qorpo estranho*. En 1976, se incluyeron 43 fragmentos en *Xadrez de estrelas*, libro de poemas que reunía el "percurso textual" de

⁶ "Il «confronto» che è da sempre in corso fra poesia e filosofia è, dunque, ben altro che una semplice rivalità: entrambe cercano di afferrare quell' 'inaccessibile luogo originale della parola rispetto al quale ne va, per l' 'uomo parlante, del proprio fondamento e della propria salvezza. Ma entrambe, fedeli in questo alla propria ispirazione «musicale», mostrano alla fine questo luogo come introvabile. La filosofia, che nasce proprio come tentativo di liberare la poesia dalla sua «ispirazione», riesce, alla fine, a cogliere la Musa stessa, per farne, come «spirito», il proprio soggetto; ma questo spirito (*Geist*) è, appunto, il negativo (*das Negative*) e la «voce più bella» (*kallísten phonén*, Phr. 259d) che, secondo Platone, compete alla Musa dei filosofi, è una voce senza suono. (Per questo, forse, né la poesia né la filosofia, né il verso né la prosa potranno mai portare a compimento da sole la propria impresa millenaria. Forse solo una parola in cui la pura prosa della filosofia intervenisse a un certo punto a spezzare il verso della parola poetica, e il verso della poesia intervenisse a sua volta a piegare in anello la prosa della filosofia, sarebbe la vera parola umana)" (Agamben 1982: 98). Y en 1996, "Il discorrere della lingua in direzione del senso è come percorso in controcanto da un altro discorso, che va dall' 'intelligenza alla parola, senza che nessuno dei due compia mai il suo intero tragitto per riposarsi l' 'uno nella prosa e l' 'altro nel puro suono? Piuttosto, in un punto decisivo di scambio, è come se i due flussi, incontrandosi, imboccassero ciascuno il binario dell' 'altro, in modo che la lingua si trova alla fine ricondotta alla lingua e l' 'intelligenza rimessa all' 'intelligenza. Quest' 'inverso chiasmo – e nient' 'altro – è quanto chiamiamo poesia; e questo, al di fuori di ogni vaghezza, il suo arduo incrocio col pensiero, l' 'essenza pensante della poesia e quella poetante del pensiero" (Agamben 1996: 45- 46).

Y más adelante, rematando "El fin del poema", Agamben recuerda que "Wittgenstein ha scritto una volta che «la filosofia la si dovrebbe propriamente soltanto poetare» [*Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten*]. Forse la prosa filosofica, in quanto fa come se il suono e il senso coincidessero nel suo discorso, rischia di scadere nella banalità, rischia, cioè, di mancare di pensiero. Quanto alla poesia, si potrebbe dire, al contrario, che essa è minacciata da un eccesso di tensione e di pensiero. O, forse, parafrasando Wittgenstein, che la poesia la si dovrebbe propriamente soltanto filosofare". (1996: 120).

Haroldo de Campos entre 1949 y 1974. La edición integral se daría recién en 1984.⁷ Me detengo pues en una de las piezas que revela el carácter benjaminianamente constelacional que el mismo Haroldo prescribía ya en 1952, cuando definía al poema como "evolução de figuras contra o vento / xadrez de estrelas" (Campos 1974: 55). En ella lo poético se realiza por la vía iterativa, a través de un conjunto de paronomasias y regularidades de la significancia (aunque no de la significación) que nos garantizan que la discernibilidad prosa / poesía es desconstruída como eterna hesitación de una escritura generalizada o parabólica.

ou uma borboleta ou tchuang-tse sonhando que era uma borboleta ou uma
borboleta ou tchuang-tse sonhado que era uma ou o entressonho sonhando
de uma tchuang-tsesonhadassonhante borboleta abrefecham alas topázio
quem movido xadrez dos diasiguais percebe move-se o movimento mas
se move o tráfego encanuda no túnel oliva onde lâmpadas-remela esbugalham
se move o homem da moto um capacete córneo e brilha branco surda
companhia taciturna tacissurda em turnos de lento rolar caramujos quentam
sob a pedra homens sobre requeentam sol de holofote na cara e
ocupamdesocupam pontos entransam portas sentamdessentam bancos
movidos
nas raias dos dias ruas iguais antenas de bomdia acenam das carapaças
comovai passebem das carapaças semáforos nulos sinalizando nada das
carapaças o mel flui de um ninho venéreo de pentelhos línguas levadiças
lambem o mel batem êmbolos machos basculam bomdia boatarde fendas
fêmeas
o mesmo remesma no visgo vidroso cantáridas fosforam fezes fecam feculam
fecundam o ventre da formiga-rainha ovula cidadeformigarainha ovulando
do ventre branco o túnel-tênia devora e devolve a fila de carros hoje
pré-ontem paraontem hoje borrosa goma de mascar do tempo num fio de
estica restica saliva rola desrola bola carambola que a caçapa engole
rumina e desgole escaravelhos no ar negro elmos de pixe caravelhos
cruzam viseiras veladas e passam tudo se grava num olho de peixe onde
nada se guarda e passam esta é a minha esta é a tua vossanossa mim
te tuavossa minha cidade o chouto lento dos paquilentos dias dermes
rosa hemorroida aberta na privada o mesmo e nada caravelhos cruzam no
ar parado silvos saúdam das carapaças de nada um mel do nicho de
pentelhos papaformiga morte língua distensa a formigas migas lambuzadas

⁷ Sobre el poema, consultar: Campos, Haroldo de "Do Epos ao Epifânico (Gênese e Elaboração das Galáxias)" in *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 269-277; "Ora, direis, ouvir Galaxias" en *Galaxias*. 2a ed. rev. São Paulo, Editora 34, 2004; Bessa, Antônio Sérgio - "Ruptura de estilo em Galáxias de Haroldo de Campos" en *Transluminura. Revista de Estética e Literatura*, São Paulo, nº 1, 2013, p.11-30; Costa Lima, Luiz: "Arabescos de um arabista" en *A aguarras do tempo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989; Oliveira, Ana Lucia M. de: "Sobre a configuração babelbarroca da prosa minada de Haroldo de Campos" en Nunez, Carlinda (org.): *Armadilhas ficcionais*: modos de desarmar. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003, p. 56-67; Idem: "O dobrar dos signos nas Galaxias, de Haroldo de Campos" en *Cadernos do CNLF*, v. 9. Rio de Janeiro: CiFEFil, 2003, p. 216-225; idem: "Os fragmentos do real em Galáxias, de Haroldo de Campos" en *Letras*. Curitiba, nº 84, jul.-dic 2011, p. 47-57; Perloff, Marjorie: "The Invention of 'Concrete Prose': Haroldo de Campos's *Galaxias* and After" in *Differential – Poetry, Poetics, Pedagogy*. Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2004.

no mel e a hemorrosa primavera na privada sempremesmária funiculária
fome diária os supremos com seu beijo de bronze eles fazem o jogo
vê esmigam formigas na unha soprando camisas-de-vênus supremos
de belfa brônzea e Cleópatra the stripper degusta uma banana fellatio-
-style e romanina ergue os seios nas mãos e os mordisca nina e mima
os seios que turturinam para olhos aguados de calvas que descalvam
do that again and i'll kick your fucking face in a mão-boba do trouxa
recolhe um vazio de coxa para olhos linguados de calvas se descalvando
isto agora num cabaré de soho mas todos embarcados no mesmo trem de
tempo tchuang-tse você esta cidade aquela cidade outra cidade não
importa os supremos de ânus áureo jogam e rejogam dados viciados
com seus dedos dourados da bôrra de mesmo brota uma bolha e rebolha
borborigma o dia lombrigando de olhos cegos uma tripa-túnel de treva-
-náusea e não haveria tchuang-tse sem o sonho que o transonha
nem haveria o sonho sem tchuang-tse esta cidade tem paredes fuligem
e um respiro hiante de latrinas os dados viciados formam figuras iguais
figuras de dados iguais e viciados o mudo gane e regouga como um cão
no canil da noite eu apenas lhes contei uma estória tchuang-tse
asa pó-de-íris irisa a dobra da página que desdobra o livro a dobra
(Campos 1976: 224)

Haroldo de Campos nos presenta allí un peculiar *tableau* urbano. Pero el objeto poético que de allí emerge ya no es la ciudad baudelairiana, como escenario de los cruces simbólicos, sino como una arena de ciudadanía y un teatro político que producen pánico en el caminante. No cuentan las construcciones sino las desconstrucciones. No hay vocinglería de multitudes emergentes sino residuales susurros diseminados. Recuerda la "Rhapsody on a Windy Night", escrita en 1911, publicada en 1920, por T. S. Eliot. En el mismo escenario parisino de Laforgue, una caminata bajo la luna deja al rapsoda en duda cuanto a ser sujeto u objeto de deseo; ignora frente a la mujer en el parque si la cuestión es la relación *man-woman* o *mad-woman* y sobrevuela en la escena la memoria aleatoria de Bergson. En Haroldo, sin embargo, se va un poco más allá: la repetición de ciertos segmentos, como los cinco significantes *tchuang-tse*, tal como en la música, ejerce en el poema un cierto embrujo en quien oye tales retornos ("ou uma borboleta ou tchuang-tse sonhando que era uma borboleta ou uma / borboleta ou tchuang-tse sonhado que era uma ou o entressonho sonhando / de uma tchuang-tse sonhadassanhante borboleta abrefecham alas topázio"). Y, de hecho, no está muerto quien calla y todavía vive quien no responde a las voces de la nada, porque el *incipit* del poema, la pregunta de Chuang Tzu, por más agónica que parezca, prueba que Chuang (quienquiera sea) no está loco y no se toma por alguien absolutamente idéntico a sí mismo. Otro tanto le sucede al lector. Decae el *epos* nacional, es cierto. O al menos ya no garantiza lazo social. Es difícil asimismo la transferencia emocional en la lectura. Pero, aunque autista, el poema admite una comunidad simbólica exterior a sí que, no obstante, determina la identidad del sujeto. Cuando Chaung Tzu se veía mariposa, como en las evoluciones de Isadora Duncan ("asa

pó-de-íris irisa a dobra da página que desdobra o livro a dobra", el mismo libro y el mismo pliegue que Oswald conoció de hecho en Rio de Janeiro), el sujeto se aferraba a alguna raíz, a alguna identidad o esencia atemporales; sin embargo, esa mariposa que se pinta con sus mismos colores, es decir, que se nombra en el lenguaje, no es otra que Chuang Tzu. Pero él es quien es porque lo es para los demás y su identidad le fue conferida por una red de otros sujetos de la que él mismo, mal que le pese, forma parte. La verdad del sujeto actual, "o homem da moto um capacete córneo", ese hombre de "hoje pré-ontem paraontem hoje", se decide siempre más allá de su voluntad, en el hermetismo del lenguaje ("o mel", la miel, que trasporta el *melos*), donde aún reina el escarabajo ("a caçapa engole / ruma e desgole escaravelhos no ar negro elmos de pixe caravelhos / cruzam viseiras veladas e passam tudo se grava num olho de peixe"; "caravelhos cruzam no/ ar parado silvos saúdam das carapaças de nada um mel do nicho de/ pentelhos papaformiga morte língua distensa a formigas migas lambuzadas no mel").

Pero Chuang Tzu no delira, al tomarse por alguien que sueña ser Chuang Tzu, porque el animal (sea escarabajo o mariposa) es el objeto que constituye el marco de su identidad fantasmática ("não haveria tchuang-tse sem o sonho que o transonha / nem haveria o sonho sem tchuang-tse"). En ese sueño, que a partir de las *caravelas* (*sempremesmárias* porque conservan las ancestrales *sesmarías*) es un sueño soñado por todos y al que denominamos *realidad*, *ciudad*, él es Chuang Tzu. Allí agoniza. Pero en lo real de su deseo primigenio, *caravelho*, Chuang es la mariposa. Allí también vive en múltiples versiones ("eu apenas lhes contei uma estória tchuang-tse"), una infinita rapsodia.

La paradoja de Chuang Tzu no sólo invierte la relación entre la vigilia y el sueño, sino que nos muestra asimismo que la ilusión no puede ser doble o simétrica, porque en ese caso estaríamos en la situación insensata de desconocer lo obvio o evidente y la agonía del "poema inacabable de la vida / que en un cajón polvoriento / late guardado" es escapar al espejismo universalizado de las apariencias para acercarse a esa Cosa traumática ("melodías de cobras, / himnos de chacales") que son el objeto causa del deseo de quien habla en el poema.

Esto supone, en la escritura rapsódica, un principio de incompletud que no obstante organiza al ser y, por ello, la existencia individual llama a lo otro, unos sujetos que *abrefecham, ocupamdesocupam pontos entramsaem portas sentamdessentam*, en un tiempo que *estica restica saliva rola desrola*. Convocan así todos ellos a una comunidad finita, ya que sólo hay comunidad de lo limitado, comunidad de pares, o como argumenta Blanchot (1992), comunidad que tiende a la comunión o fusión, pero no reúne los elementos sino para dar lugar a una unidad que se expone a las mismas objeciones que la de un solo individuo, cerrado en su inmanencia, en sus "carapaças de nada" (15). No obstante, por

ello mismo, el postulado de una comunidad finita, esa *cidade/city/cité* que es la ciudad babélica de *Galáxias*, se correlaciona con el principio de insuficiencia individual: el sujeto ya no es pensado a partir de un modelo de suficiencia, no busca lo que lo saciaría sino, muy por el contrario, el exceso de una carencia que se profundiza a medida que se colma como vestigio, donde "cantáridas fosforam fezes fecam feculam / fecundam o ventre da formigarainha ovula cidadeformigarainha". Por ese motivo, el signo común, desarrollado y contenido en el lenguaje comunitario, siendo político, es al mismo tiempo infinito. Esta doble paradoja, vinculada a las nociones acefálicas de fiesta, juego y goce, acaba, por fin, armando un anillo que enlaza comunidad y escritura.⁸

Derrida, a partir de la experiencia de Mallarmé, insiste por ello en un más allá enunciativo que exceda la oposición entre meras afirmaciones y simples negaciones, sin cualquier recurso a privación, falta o ausencia. Ese exceso visible en el poema *largo* tendría el valor doble y ambiguo de lo que todavía está encima, en una jerarquía, algo mayor o más relevante que las formas breves; pero también de lo que es más que eso, un *plus d'être* (un *más-de-ser*, semejante al más-de-goce lacaniano, construido sobre la plusvalía marxiana), aunque también sea un *basta de ser*, algo de lo que me *largo*. Blanchot ya nos amonestaba sobre un *pas au-delà* que el mismo Lacan reactiva con su *pas d'écriture*. El poema largo, la escritura rapsódica, traducirían así un fragmento de subjetividad pero, al mismo tiempo, señalarían el agotamiento mismo de la idea de sujeto, lo que nos propone, ambiguamente, no sólo una posición, sino un *más allá* de toda posición, definiendo, entre ambos lugares, un estatuto específico para la teoría. Ese *rien n'aura eu lieu que le lieu* nos muestra que

Entre este lugar y el lugar del secreto, entre este lugar secreto y la topografía del lazo social que debe guardar la no-divulgación, debe haber una cierta homología. Ésta debe regular algún tipo de relación –secreta– entre la topología de lo que se mantiene más allá del ser, sin ser –sin el ser o sin serlo (*sans être-sans l'être*)–, y la topología, la politopología iniciática que a la vez organiza la comunidad mística y hace posible este dirigirse al otro (Derrida 1997: 27).

La tesis de una continuidad rapsódica en la cultura brasileña no comienza evidentemente en *Galáxias* sino que remonta a una conferencia de Oswald de Andrade, contemporánea a su *Cântico dos cânticos*, en la Biblioteca Municipal de São Paulo, en

⁸ "La comunidad, en cuanto rige para cada uno, para mí y para ella, un fuera-de-sí (su ausencia) que es su destino, da lugar a un habla que no se comparte y sin embargo es necesariamente múltiple, de tal suerte que no puede desarrollarse en palabras: siempre ya perdida, sin uso y sin obra y no magnificándose en la pérdida que no podría asegurar la certeza de ser nunca acogida por el otro, ai bien el otro es el único que vuelve posible, si no la palabra, al menos la súplica de hablar que lleva en sí misma el riesgo de ser rechazada o extraviada o no recibida". (Blanchot 1992: 21).

agosto de 1945, cuando por primera vez se habla en rehabilitar a un poeta barroco colonial, Gregório de Matos,⁹ operación a partir de la cual, como sabemos, Augusto y Haroldo de Campos reorganizarían luego su paradigma literario postutópico, inicialmente, incluyéndolo a Gregório en el paideuma de la poética sincrónica¹⁰ y, más radicalmente, cuando Haroldo denuncie, en pleno debate posmoderno, la historiografía funcional-histórica de Antonio Candido, que con su principio académico de una forma-sonata (el realismo), opuesto a la irregularidad rapsódica, es decir, a partir de una estructura iluminista, progresista y evolutiva, habría secuestrado lo barroco¹¹ en su *Formação da Literatura Brasileira* (1959).

Foucault nos ha dicho que la modernidad se distingue de la moda, que acompaña pasivamente al tiempo, en función de captar lo heroico del momento presente. "La modernité n'est pas un fait de sensibilité au présent fugitif; c'est une volonté d' 'heroïser' le présent" (1994: 577). Esta heroicización absolutamente irónica del presente, ese juego rapsódico de la libertad con lo real, ese "efecto Chuang-Tzu", tendiente a su transfiguración y metamorfosis, y por último, esa elaboración ascética de sí, lejos de garantizar un lugar, problematizan, simultáneamente, la relación con el presente, el carácter histórico de las representaciones y la traumática constitución del sujeto, conjunto de factores que hacen del moderno poema largo una ficción autosustentada ("l'onthologie critique de nous-mêmes", diría Foucault). Tal idea afirma dos cosas: tanto una substancia específica (lo colonial o periférico americano como *locus* enunciativo), como también la ausencia de identidad como materialidad específica (el sujeto es mera posición discursiva, *plus d'être y pas d'écriture*). Pero esto, lejos de obturar una falla, esa heroicización del presente es la hendidura misma por donde la escritura rapsódica del poema respira.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (1977). *Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Turin, Einaudi.

----- (1982). *Il linguaggio e la morte: Un seminario sul luogo della negatività*, Turín, Einaudi.

----- (1996). *Categorie italiane: studi di poetica*, Venecia, Marsilio.

⁹ Oswald de Andrade, "A sátira na literatura brasileira". *Boletim bibliográfico*. Biblioteca Municipal de São Paulo, vol. 11, abr.-jun.1945, p. 38-52.

¹⁰ Campos, Haroldo de: *Oswald de Andrade - trechos escolhidos*. Rio de Janeiro, Agir, 1967; IDEM - *A arte no horizonte do provável*. São Paulo, Perspectiva, 1969; IDEM - *A operação do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

¹¹ IDEM - *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

- . (2014) "Che cos'è l'atto di creazione" en *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo: 39-60.
- Andrade, Mário de (1979). *Obra escogida. Novela, cuento, ensayo, epistolario*, Caracas, Biblioteca Ayacucho. Selección, prólogo y notas: Gilda de Mello e Souza. Trad. Héctor Olea.
- (1996). *Macunaíma*, Madrid-Paris, ALLCA XX. Ed. crítica Telê Porto Ancona López. 2ª ed.
- Benjamin, Walter (1967). "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", en *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur: 92. Traducción de H. A. Murena.
- Bessa, Antônio Sérgio (2013). "Ruptura de estilo em *Galáxias* de Haroldo de Campos" en *Transluminura*. Revista de Estética e Literatura, São Paulo, nº 1: 11-30.
- Blanchot, Maurice (1992). *La comunidad inconfesable*, México, Vuelta. Trad. D. Huerta.
- Caillois, Roger (1972). *Poétique de St-John Perse*, 9ª ed. Paris, Gallimard.
- Campos Haroldo de (1969). *A arte no horizonte do probable*, São Paulo, Perspectiva.
- (1976). *A operação do texto*, São Paulo, Perspectiva.
- (1967). *Oswald de Andrade - trechos escolhidos*, Rio de Janeiro, Agir.
- (1974). "As disciplinas" in *Xadrez de estrelas*, São Paulo, Perspectiva: 55.
- (1976). "galáxias (fragmento)". *Xadrez de estrelas. Percorso textual 1949-1974*, São Paulo, Perspectiva: 224.
- (1989) *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado.
- (1992). "Do Epos ao Epifânico (Gênese e Elaboração das *Galáxias*)", en *Metalinguagem & Outras Metas*, São Paulo, Perspectiva: 269-277.
- (2004). *Galáxias*, São Paulo, Editora 34. 2ª Ed. Trajano Vieira.
- Costa Lima, Luiz (1989). "Arabescos de um arabista", en *A aguarras do tempo*, Rio de Janeiro, Rocco.
- Derrida, Jacques (1997). *Como no hablar y otros textos*, Barcelona, Proyecto A, 2ª ed.
- Didi-Huberman, Georges (2013). *L'album de l'art à l'époque du "Musée imaginaire"*, Paris, Hazan/Louvre.
- Filloy, Juan (1982). "Confluencia: un libro confraternal". *Puntal*. Rio Cuarto, 31 oct. 1982: 15.
- Foucault, Michel (1994). *Dits et écrits IV: 1980-1988*, Paris, Gallimard.
- Jankélévitch, Vladimir (1955). *La Rhapsodie: verve et improvisation musicales*, Paris, Flammarion.
- Lacan, Jacques (1966). *Écrits*, Paris, Seuil.

Murena, H. A. (1972). "La agonía de Chuang Tse" y "Descripción de un escarabajo visto en el Brasil", en Gómez, Flavio. *Un bárbaro entre la belleza*, Caracas, Tiempo Nuevo: 31-35 y 39 -40. Comentarios de H. A. Murena.

Oliveira, Ana Lucia M. de (2003). "Sobre a configuração babelbarroca da prosa minada de Haroldo de Campos", en Nunez, Carlinda (org.) - *Armadilhas ficcionais: modos de desarmar*. Rio de Janeiro, 7 Letras: 56-67.

------. "O dobrar dos signos nas *Galaxias*, de Haroldo de Campos". *Cadernos do CNLF*, v. 9. Rio de Janeiro: CiFEFil, 2003: 216-225

------. "Os fragmentos do real em *Galáxias*, de Haroldo de Campos". *Letras*. Curitiba, nº 84, jul.-dic 2011: 47-57.

Oswald de Andrade. "A sátira na literatura brasileira". *Boletim bibliográfico*. Biblioteca Municipal de São Paulo, vol. 11, abr.-jun.1945: 38-52.

Perloff, Marjorie (2004). "The Invention of 'Concrete Prose': Haroldo de Campos's *Galaxias* and After" in *Differential – Poetry, Poetics, Pedagogy*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press.

Yurkievich, Saúl (1984). *A través de la trama*, Barcelona, Muchnik.